

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

65 | 2011

Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945

« On naît acteur de cinéma... on ne le devient pas ». Artiste cinématographique : un métier en quête de formation (1919-1939)

“ You don’t become a movie actor, you are born one... ”. The art of film acting in search of formal training (1919-1939)

Myriam Juan



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4444>

DOI : 10.4000/1895.4444

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2011

Pagination : 180-199

ISBN : 978-2-2913758-67-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Myriam Juan, « « On naît acteur de cinéma... on ne le devient pas ». Artiste cinématographique : un métier en quête de formation (1919-1939) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 65 | 2011, mis en ligne le 01 décembre 2014, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4444> ; DOI : 10.4000/1895.4444

Conseils à une Jeune fille faire du Cinéma

par **Françoise ROSAY**

A UNE JEUNE FILLE⁽¹⁾

Les trois premiers collaborateurs : 3 docteurs.

a) Un médecin: celui de la famille qui vous maintiendra en bon état physique, donc moral, pendant les luttes à venir.

b) Un laryngologue, ou médecin de la voix, qui constatera le bon état de votre gorge, de votre nez et de vos cordes vocales avant le commencement de vos études.

c) Un excellent dentiste : le sourire doit être impeccable.

Etudes

Commencer la danse pour allonger et assouplir les muscles, donner de la grâce.

Apprendre à porter le costume.

Après un an : Leçons de diction. — Leçons habituelles, banales ; beaucoup de classique, des vers !

Les exercices de diction sont, pour l'acteur, l'équivalent des gammes pour les pianistes ; des exercices à la barre pour les danseuses ; des vocalises pour les chanteuses.

Le cinéma parlant est un art d'expression visuelle, mais aussi d'expression verbale — ne pas l'oublier — au service duquel il faut mettre une articulation « du bout des lèvres », sans efforts apparents, nuancée, respectueuse d'un texte dont elle vaincra les difficultés.

Seul l'acteur maître de son articulation donnera aux mots leur valeur, à sa voix la couleur, au texte le style. Le bafouillage n'est pas plus le naturel que le faux pas n'est la danse. Il est, de plus, impossible au cinéma, où les prises de son soulignent les « bavures » d'un texte mal dit et obligent à des recommandements fort onéreux.

Après un an de travail quotidien d'exercices de diction pure, sans cris, sans fatigue des cordes vocales jeunes et fraîches, commencer un peu de chant si la voix est juste. Sans forcer en souplesse et en articulation.

Et puis... commencer à jouer, tourner, figurer, partout où cela est possible, dans toutes les conditions...

Aller voir les musées, les films, les pièces, les ballets ; entendre les concerts et les opéras. Bref, toutes les manifestations artistiques et populaires. S'emplir

(1) De quinze à seize ans.



Françoise Rosay, dont les succès au théâtre et au cinéma ne se comptent plus, mieux que toute autre, nous a semblé susceptible de donner à nos lectrices « aspirantes stars », les conseils les plus judicieux. Françoise Rosay ne représente-t-elle pas une parfaite réussite tant en ce qui concerne sa carrière artistique que sa vie privée. Femme et intelligente collaboratrice de Jacques Feyder, elle sait être également une attentive et douce maman... en même temps qu'une artiste qui compte parmi les plus applaudies.

les yeux et les oreilles de tous les talents. Lire, s'emballer, manifester, admirer, disséquer, s'émouvoir... VIVRE.

Etre humble, mais tenace ; accepter les critiques et les encouragements. Se tenir en dehors des chapelles ; fuir les parloottes. Aimer par-dessus tout son Art ; être sévère pour soi. Surtout ne jamais croire que la publicité tient lieu de talent ; mais essayer de se montrer DIGNE des qualificatifs qu'elle vous prodigue abondamment à la veille de la réussite.

Pour le reste... le maquilleur, l'opérateur et surtout le metteur en scène s'en chargeront.

Françoise Rosay

Ill. 1 – Françoise Rosay, « Conseils à une Jeune fille qui voudrait faire du cinéma », *Cinémagazine*, 19 avril 1934. Les conseils de Pierre Blanchar occupent la page de gauche.

« On naît acteur de cinéma... on ne le devient pas »¹ Artiste cinématographique : un métier en quête de formation (1919-1939)

par Myriam Juan

En 1925, après sept ans d'existence, l'Union des artistes dramatiques et lyriques de langue française ajoute l'épithète « cinématographique » à sa dénomination officielle. Un an plus tard, dans le *Bulletin de l'Union*, Philippe Hériat revient sur la création de cette section, dans laquelle il voit la consécration de « la constitution d'une profession nouvelle »² : celle d'acteur de cinéma. Cette dernière est dotée, dès 1927 (l'année même où l'Union devient un syndicat), d'une « licence professionnelle »³, « *certificat* délivré aux interprètes cinégraphiques⁴, établissant à titre provisoire (licence provisoire) ou à *titre définitif* (licence proprement dite) leur qualité d'*acteur de cinéma*. » (art. 1). Cette licence, attribuée par un comité de douze acteurs de cinéma parmi lesquels figurent six unionistes, poursuit deux buts (art. 2) :

L'un *moral*, en mettant à la disposition du véritable acteur un moyen de prouver à tout instant et en toutes occasions sa *qualité* et son *honorabilité* et en permettant de démasquer les usurpateurs du titre.

L'autre *pratique*, en renseignant immédiatement le producteur de films sur la qualité réelle d'un postulant interprète.

1. J.-H. Blanchon, « Un conservatoire de l'écran ? Grave question ! », *Excelsior*, 6 avril 1934, BnF-ASP, fonds Rondel, Rk 616.

2. Philippe Hériat, « L'Acteur Muet », *Bulletin de l'Union des artistes*, n° 4, avril 1926, pp. 10-11.

3. « La licence professionnelle est instituée », *Bulletin de l'Union des artistes*, n° 11, juin 1927, pp. 61-62. Les citations qui suivent sont tirées de cette publication ; les passages soulignés le sont dans le texte original, qui précise que le principe de ce règlement a été approuvé par la Chambre Syndicale Française de la Cinématographie et accepté par le Syndicat des Auteurs de Films. Cette création participe d'une campagne plus vaste de l'Union en faveur de l'institution de licences professionnelles dans ses différentes sections, campagne qui rencontre toutefois davantage de difficultés auprès des artistes dramatiques et lyriques. Sur cette question et plus généralement sur l'histoire de l'Union, voir Marie-Ange Rauch, *De la cigale à la fourmi : histoire du mouvement syndical des artistes interprètes français, 1840-1960*, Paris, éditions de l'Amandier, 2006.

4. Les adjectifs « cinégraphique » et « cinématographique » sont tous deux employés pendant l'entre-deux-guerres, le second s'imposant progressivement. De la même manière, « acteur », « interprète » ou bien encore « comédien » sont utilisés concurremment et souvent pris comme synonymes par-delà leurs nuances. Ils demeurent cependant moins courants que le terme d'« artiste », dont l'usage tend néanmoins à reculer au profit de celui d'« acteur ».

L'essor d'une presse cinématographique adressée au public, depuis la fin de la Première Guerre mondiale, encourage l'intérêt des spectateurs pour le monde des studios. Certains rêvent de pénétrer l'envers du décor et de s'y faire une place. Or si toutes sortes de métiers séduisent, celui d'acteur attire le plus, poussant l'Union des artistes à tenter de régulariser les conditions d'exercice d'une activité désormais conçue comme une profession. La tension entre amateurisme et professionnalisme touche au demeurant tous les domaines de l'interprétation. Les artistes sont fiers de présenter leur métier comme une vocation, mais ils doivent dans le même temps faire reconnaître leurs qualités professionnelles, fondées sur la formation et l'expérience. Le problème se pose de manière particulièrement aiguë au cinéma. Pour certains, en effet, être acteur n'y relèverait pas du métier : il suffirait d'« être » devant la caméra. Pour d'autres au contraire, acteur de cinéma est bien un métier, mais nullement distinct de celui d'acteur de théâtre. À la faveur de la cinéphilie naissante, un troisième discours se fait jour cependant, s'efforçant de prouver que ce métier existe, tout en affirmant sa spécificité. La licence promulguée en 1927 entend réguler le flot des prétendants et prétendus artistes cinématographiques. Elle ne résout toutefois aucun des problèmes soulevés puisqu'elle se contente de statuer sur un état de fait : suivant ses termes, la qualité d'acteur de cinéma est en effet reconnue à ceux qui, *de facto*, peuvent prouver un minimum d'expérience dans les studios⁵. Son instauration est donc loin de clore un débat qui se poursuit durant tout l'entre-deux-guerres – et au-delà.

Discours et pratiques reposent sur trois enjeux majeurs, dont on tentera de suivre ici les développements. Un premier enjeu réside dans les liens entre théâtre et cinéma : dans quelle mesure la formation de l'acteur de cinéma peut-elle être la même que celle de l'acteur de théâtre et peut-elle être conçue de façon identique avant et après le passage au parlant ? Plus largement, cette formation pose la question de l'inné et de l'acquis dans le domaine artistique : dans la réussite d'un artiste, quelle part est due au travail, quelle part au talent ? Comment déceler ce dernier et comment le développer ? Enfin, des artistes tentant de contrôler l'entrée dans la profession aux metteurs en scène rêvant de découvrir la perle rare, en passant par les journalistes oscillant entre encouragement et démobilisation des nombreux prétendants, les réactions des professionnels constituent un troisième axe de réflexion. Au croisement de ces différentes questions, c'est ainsi la manière dont le métier d'artiste cinématographique a été perçu et pensé par les contemporains que l'on s'efforcera de mettre au jour. On analysera tout d'abord les imaginaires contradictoires suscités par le métier, objet de désir pour tous ceux qui y aspirent, passionnant mais éreintant aux dires de ceux qui le pratiquent. Puis l'on s'intéressera aux débats suscités par la nature et l'établissement même d'une formation professionnelle, à l'heure où sont créés de nombreux instituts et écoles « cinégraphiques ». Des représentations à la réalité du terrain, on verra alors comment l'accès des débutants aux studios, soumis à divers intermédiaires (agences, régisseurs, protecteurs), a continué d'être régi essentiellement par la chance et le hasard.

5. Voici l'ensemble des conditions requises : être français ou avoir servi dans l'armée française, produire un extrait de casier judiciaire daté de moins de trois mois, avoir exercé au moins une année, justifier de l'interprétation de deux rôles et d'un minimum de cinquante journées de travail, s'engager à respecter la discipline professionnelle instaurée par l'Union des Artistes en accord avec la Chambre syndicale française de la Cinématographie et la Société des Auteurs de Films et être présenté par quatre parrains licenciés.

Devenir artiste : du rêve à la dure réalité du métier

Devenir artiste est le rêve de bien des passionnés de l'écran, que n'encouragent guère les acteurs déjà installés. Ces derniers sont relayés par la presse, dont le positionnement est toutefois plus ambigu qu'il n'y paraît de prime abord.

Présentée comme un phénomène de grande ampleur par la presse spécialisée, l'aspiration au métier d'artiste cinématographique a laissé de nombreuses traces de sa ferveur pendant l'entre-deux-guerres. Le courrier des lecteurs des magazines en est un premier indicateur. En septembre 1919, dès le sixième numéro de *Ciné pour tous* (l'une des toutes premières revues de cinéma à s'adresser au public), Pierre Henry, directeur de la publication, fait paraître un éditorial intitulé « À ceux que le cinéma attire », dans lequel il constate :

Depuis que paraît cette revue, il n'est pour ainsi dire pas de jour qui ne nous apporte un nombre sans cesse grandissant de lettres de lecteurs désireux de faire du cinéma leur métier, parfois dans l'art du scénario, dans la prise de vues, presque toujours dans l'interprétation.⁶

Si les magazines ne publient que très rarement les lettres qui leur sont adressées, les réponses apportées à ces dernières sont néanmoins transparentes, de même que certains pseudonymes adoptés par des lecteurs⁷. À titre d'exemple, citons « Rêvant d'être une étoile », à qui *Ciné pour tous* promulgue ses conseils le 8 novembre 1919, tandis que dans le même numéro on répond aussi aux aspirations de « Aimé S. » (« Voyez la réponse faite plus haut à *Rêvant d'être une étoile* »⁸), d'« Un lecteur assidu » (« Ne vous connaissant pas, comment voulez-vous que je vous dise si vous avez quelque chance de réussir au cinéma »⁹) et de « Mlle Suzanne Turquin » (« Écrivez ou présentez-vous [...]. Non, il n'est pas nécessaire d'avoir fait du théâtre »¹⁰). Le développement récent du vedettariat cinématographique explique certainement en partie cette poussée de vocations, encouragées par le caractère muet du cinéma. À l'heure où Louis Delluc invente le concept de photogénie, l'idée que l'appareil cinématographique peut révéler voire créer une vedette est en effet largement répandue – et vigoureusement combattue [ill. 2]. Quoique le phénomène soit loin de disparaître par la suite, c'est au cours des années 1920 et au tournant des années 1930 qu'il suscite le plus de commentaires. C'est d'ailleurs à cette époque que des observateurs créent, pour le baptiser, des néologismes éloquents : « cinémaboulie » pour les uns, « cinématomanie » pour les

6. Pierre Henry, « À ceux que le cinéma attire », *Ciné pour tous*, n° 6, 15 septembre 1919, p. 2.

7. Sur le courrier des lecteurs dans les revues de l'époque, voir Émilie Charpentier, « Spectateurs, vous avez la parole. Le courrier des lecteurs dans *Cinémagazine* et *Mon Ciné* », maîtrise d'histoire, Université Paris I, 2003, 227 p. (pp. 107-112 sur la question des pseudonymes).

8. « Entre nous », *Ciné pour tous*, n° 10, 8 novembre 1919, p. 3.

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*

11. « Cinémaboulie » est le titre d'un ouvrage paru en 1928 à Genève, signé Jest and Jest, dont les auteurs seraient Éva Élie, correspondante de *Cinémagazine* en Suisse, et son mari, directeur de la revue suisse *Cinéma*. « Cinématomanie » est un terme utilisé, entre autres, par René Jeanne dans *Tu seras star!... Introduction à la vie cinématographique*, Paris, la Nouvelle société d'édition, 1929.



Ill. 2 – Extrait de Z. Rollini, «L'Envers du cinéma. Être Photogénique!», *Cinémagazine*, n° 20, 3 juin 1921.

autres¹¹. Le « cinémaboule » devient du reste une figure familière, dont s'empare la littérature et, bien sûr, le cinéma¹².

Plusieurs livres paraissent au demeurant, censés aider les postulants. *Pour faire du cinéma !*, publié par René Giniet et Marcel Francher en 1927, retient particulièrement l'attention, moins pour sa préface (signée Jacques de Baroncelli), que pour les chapitres où sont reproduites « Quelques lettres » de spectateurs et « L'opinion des vedettes » sur la question¹³. Les lettres, au nombre de trente-deux, sont présentées comme « rigoureusement authentiques »¹⁴. S'il est impossible de vérifier cette information, d'autres documents originaux, retrouvés dans divers fonds d'archives¹⁵, donnent à cet ensemble une

12. L'aspirant-artiste (en général une femme) est un personnage récurrent du cinéma hollywoodien dès les années 1920, comme l'illustrent le synopsis de *Hollywood* (1923, James Cruze – film considéré comme perdu), *Stage Struck* (*Vedette*, 1925, Allan Dwan) ou bien encore *Show People* (*Mirages*, 1928, King Vidor). Moins courant dans le cinéma français, le « cinémaboule » n'en a pas moins inspiré *le Schpountz* (1938), écrit par Marcel Pagnol à la suite d'une histoire survenue sur le tournage d'*Angèle* (1934).

13. Voir René Giniet et Marcel E. Francher, *Pour faire du Cinéma !*, Paris, éditions Publietout, 1927, 115 p.

14. *Ibid.*, p. 15.

15. Le fonds Baroncelli contient ainsi un ensemble de lettres datées de 1922 dont les auteurs sollicitent un engagement (Médiathèque de la Cinémathèque française, fonds Baroncelli, BARONCELLI 49-B19). On trouve également de telles lettres dans les archives de la société Albatros (Médiathèque de la Cinémathèque française, fonds Albatros, ALBATROS B5-ALBATROS B10).

crédibilité certaine, en dépit de quelques cas éveillant de lourds soupçons. Les auteurs ont manifestement voulu montrer qu'hommes et femmes, de tous les âges et de toutes les classes sociales, étaient touchés. Sans surprise, les jeunes gens sont majoritaires (mais une correspondante signale ses soixante ans) et viennent d'horizons modestes (quoique l'on trouve également une « femme du monde »). Contre toute attente en revanche, les hommes sont nettement plus nombreux. Quoi qu'il en soit, les motivations et les atouts mis en avant par leurs auteurs méritent être soulignés. La passion pour le cinéma domine, passion derrière laquelle les commentateurs de l'époque voient systématiquement le « mirage de la vedette », mais qui atteste plus généralement la fascination exercée par le monde des studios. Par ailleurs, plusieurs correspondants avouent la gêne dans laquelle ils se trouvent, le cinéma apparaissant comme un monde d'opportunités pour des personnes (en l'occurrence surtout des femmes) en quête de travail. Ceux chez qui transparaît clairement l'espoir de devenir vedette insistent souvent sur leurs qualités physiques et sportives, tout en signalant leur éventuelle expérience, comme l'auteur de cette lettre adressée à Jacques de Baroncelli :

À titre d'indication je parle quatre langues et possède une culture générale complète... En ce qui concerne les aptitudes qui peuvent s'adapter plus spécialement au cinéma : j'ai pratiqué et connais presque tous les sports, je suis musicien, je danse... Est-ce beaucoup ? Sera-ce assez ?

Bien que n'ayant jamais « tourné » je ne suis plus tout à fait un novice au cinéma, ayant déjà travaillé le « septième art ». Je joins du reste quelques bouts de film à ma lettre afin que vous me puissiez juger au point de vue « photogénie ».¹⁶

La pratique des sports et la photogénie l'emportent donc sur la formation et l'expérience, une conception des qualités nécessaires à l'acteur de cinéma qui est loin de disparaître avec le parlant, quoiqu'elle tende alors à être davantage réservée aux femmes¹⁷. Sollicités sur cette question des aptitudes et des voies à emprunter pour parvenir à la réussite, les artistes professionnels ne se montrent cependant guère encourageants.

La presse publie régulièrement les conseils d'artistes à ceux qui rêvent de faire du cinéma. L'ouvrage de Ginet et Francher comprend également un chapitre réunissant les avis de vingt-six acteurs français (hommes et femmes à égalité) sur ce sujet¹⁸. Le portrait désenchanté que peignent ces « vedettes »¹⁹ du métier est saisissant. À de très rares exceptions près, les personnalités interrogées s'efforcent à décourager les aspirants. « L'art de l'Écran n'est pas tout à fait le dernier des métiers, mais il est certainement le plus ingrat, le plus inabordable et le plus décevant »²⁰, écrit par exemple Maurice Schutz en guise d'introduction. Chacun souligne les désillusions qui guettent ceux qui croient avoir la vocation, le chômage qui règne dans la profession, mais aussi la pénibilité du métier avec ses « levers à 5 heures

16. Lettre à Jacques de Baroncelli, Bruxelles, le 18 juillet 1922, fonds Baroncelli, BARONCELLI 49-B19.

17. Les raisons de ce changement ne sauraient cependant être attribuées seulement au parlant. L'évolution des canons du vedettariat masculin joue également un rôle déterminant.

18. « L'opinion des vedettes », dans René Ginet et Marcel E. Francher, *op. cit.*, pp. 47-92.

19. Bien que présentées comme telles, plusieurs des personnalités interrogées ne sont pas à proprement parler des vedettes (de Paulette Berger à Louis-Napoléon Michel, en passant par José Davert).

20. René Ginet et Marcel E. Francher, *op. cit.*, p. 89.

et demie du matin en hiver comme en été»²¹ et ses « 8 à 10 heures de travail »²², qui conduisent l'acteur à rentrer le soir harassé de fatigue « le cerveau vide, les nerfs encore tendus par l'effort donné et [ses] yeux, [ses] pauvres yeux brûlés par les feux intenses des *sunlights*. »²³ Plusieurs artistes dénoncent le mirage créé par les salaires mirobolants des stars hollywoodiennes, rappelant qu'en France, bien peu de comédiens peuvent vivre du cinéma. Tous s'accordent sur la nécessité d'avoir de grandes qualités physiques et des dispositions dramatiques, mais aussi beaucoup de chance, tout en travaillant sans relâche et en faisant preuve d'une exceptionnelle persévérance, sans aucune garantie de réussite. La plupart prônent l'apprentissage sur le terrain, par la figuration et les petits rôles, seuls Jean Dax et Maurice Schutz voyant dans les planches une bonne préparation à l'écran. Ces conseils ne s'adressent au demeurant qu'aux seuls entêtés, qui n'auraient pas la sagesse de renoncer.

Bien que prudents, les « conseils aux jeunes artistes » de Mary Pickford, publiés trois ans plus tôt dans *Cinémagazine*, sont nettement moins décourageants. La star résume ainsi sa position : « Je ne découragerai jamais une personne d'entrer au cinéma si cette personne, avant de prendre cette décision, y a pensé bien sérieusement et très consciencieusement. Il n'y a peut-être pas de carrière qui exige autant de connaissances et d'aptitudes et qui offre autant de difficultés que l'Art Muet. Ce qui ne veut pas dire que le succès est inaccessible à tous. »²⁴ La posture est conforme à la mythologie américaine du *self-made man* et à l'idée que tout le monde peut réussir à force de volonté et talent. À cet égard, par-delà leur bon sens, les réserves exprimées par les artistes français révèlent leur amertume face à une réalité bien éloignée de l'image véhiculée par le star-system hollywoodien. En produisant un contre-imaginaire très négatif sur leur métier, on peut également supposer que ces interprètes tentent de se prémunir contre de nouveaux et jeunes rivaux.

Dans les années 1930, alors que le cinéma français a reconquis une part des écrans nationaux, les avis semblent un peu plus partagés. Dans le prolongement de l'époque muette, Pierre Blanchar donne pour premier conseil « sans hésitation [...] : Ne faites pas de cinéma. »²⁵ Françoise Rosay recommande au contraire divers exercices, physiques et surtout vocaux, avant de commencer à tourner « partout où cela est possible », en faisant preuve d'humilité et de ténacité²⁶ [ill. 1]. Annabella enfin, représentant une nouvelle génération directement venue à l'écran, adopte une posture nuancée : « En principe, je pense, je n'encouragerais pas, mais je resterais neutre, car il me siérait assez mal de décourager les autres... n'est-ce pas ? »²⁷ À l'instar de Fernandel, Albert Préjean ou encore Jean-Pierre Aumont, des acteurs célèbres participent par ailleurs régulièrement aux jurys de concours censés révéler les étoiles de demain, offrant ainsi leur patronage à des manifestations qui entretiennent les rêves. Sans doute la prise de conscience qu'il

21. Simone Vaudry, dans *ibid.*, p. 68.

22. Sandra Milowanoff, dans *ibid.*, p. 61.

23. Geneviève Félix, dans *ibid.*, p. 57.

24. Mary Pickford, « Conseils aux Jeunes Artistes », *Cinémagazine*, n° 4, 25 janvier 1924, p. 132.

25. Pierre Blanchar, « Conseils à un jeune homme qui voudrait faire du cinéma », *Cinémagazine*, nouvelle série, n° 1, 19 avril 1934, non paginé.

26. Françoise Rosay, « Conseils à une jeune fille qui voudrait faire du cinéma », *Cinémagazine*, nouvelle série, n° 1, 19 avril 1934, non paginé.

27. Paulette Morache, « Annabella. Rien ne peut retenir celui qui a la vocation... », *Cinémonde*, n° 279, 22 février 1934, p. 154.

s'agit là d'une partie de leur métier de vedette, associée au plus grand succès du cinéma français, explique cette inflexion vers moins de réserve et de sévérité à l'égard des postulants-artistes.

À côté des méfaits de la mythologie hollywoodienne, plusieurs acteurs interrogés dans les années 1920 mettent en cause l'attitude de la presse, dont le positionnement se révèle de fait ambigu. En 1919, Pierre Henry encourage « ceux que le cinéma attire » : « Écrivez, présentez-vous, obstinez-vous. Malgré toutes les barrières, malgré toutes les déceptions, courage ! Vous tous êtes vraiment l'avenir du cinéma de France. »²⁸ Au lendemain de la Grande Guerre, la situation du cinéma français incite en effet à mobiliser toutes les bonnes volontés. Ce discours évolue toutefois rapidement, comme en témoignent les réponses au courrier des lecteurs, empreintes de lassitude et déconseillant de plus en plus de tenter l'aventure des studios.

Pour autant, les magazines ne cessent de raconter les vies d'artistes partis de rien et parvenus à une réussite éclatante. Ils publient régulièrement des articles aux titres éloquentes sur les qualités nécessaires « pour devenir star » qui, tout en soulignant les difficultés qui attendent les aspirants, ne peuvent qu'encourager ceux qui se croient animés par une vocation. Certains organisent enfin des concours destinés à découvrir de futures vedettes. C'est le cas, à plusieurs reprises, de *Cinémagazine* dans les années 1920, puis de *Cinémonde* dans les années 1930²⁹. Cette attitude en apparence contradictoire est en fait au fondement même du star-system alimenté par ces magazines populaires et dont ceux-ci vivent en retour : il s'agit d'affirmer le caractère exceptionnel des stars, en préservant leur part d'humanité, de sorte qu'elles puissent susciter à la fois le rêve et l'identification³⁰. Les notions de talent et de travail sont donc également convoquées et préférées à celle de génie, qui suppose davantage une aptitude innée d'emblée pleine et entière³¹. Le talent apparaît au contraire comme une donnée certes préexistante, mais qui nécessite pour s'épanouir des conditions extérieures favorables, au premier lieu desquelles la volonté et le travail.

Si artistes et journalistes conseillent presque toujours de commencer par la figuration, de nombreuses écoles sont néanmoins créées pendant la période, proposant une formation préalable à l'entrée dans les studios et entretenant ainsi un vif débat.

28. Pierre Henry, « À ceux que le cinéma attire », *op. cit.*

29. S'ils entretiennent les rêves des cinémaoboules, ces concours participent aussi d'une stratégie de fidélisation mise en œuvre par les magazines. Jeux, énigmes et référendums sont en effet régulièrement proposés aux lecteurs, sollicitant souvent leur expertise dans le domaine du vedettariat. Christophe Trébuil a étudié ces pratiques dans une communication intitulée « Les concours destinés aux lecteurs de *Cinémagazine* et *Mon Ciné* (1921-1932) », prononcée le 15 novembre 2007 à l'INHA, lors d'un colloque organisé par l'INHA et l'Université Paris 1 sur « Les acteurs de la fabrication du goût » (communication non publiée).

30. Une troisième dimension vient s'ajouter à ces deux caractéristiques (exceptionnalité et humanité) et donner au système hollywoodien un caractère réellement inédit en France : l'apparente reproductibilité des stars, perçues par certains comme de véritables produits industriels. Sur ce sujet, voir Myriam Juan, « La célébrité à l'heure de la reproductibilité. L'invention de la star de cinéma en France pendant l'entre-deux-guerres », *Hypothèses 2011. Travaux de l'École doctorale d'Histoire de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne* (à paraître en 2012).

31. Nous faisons référence ici au sens courant du mot, tel que Norbert Élias a pu justement le remettre en cause dans son étude sur le génie de Mozart, dans laquelle il montre comment l'exceptionnel, tout inné soit-il, est aussi produit socialement (*Mozart. Sociologie d'un génie*, Paris, Seuil, 1991, 250 p.) Les journalistes n'hésitent pas cependant à recourir au terme de génie pour qualifier quelques artistes au statut particulièrement exceptionnel, comme Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks ou Ivan Mosjoukine.

Le débat autour des écoles de cinéma

Profitant de la cinématomanie ambiante, de « prétendues » écoles de cinéma voient le jour dès le début des années 1920. Avec le passage au parlant, plusieurs comédiens reconnus proposent à leur tour des formations, tandis que la pertinence et les modalités de création d'un éventuel conservatoire du cinéma ne cessent d'être débattues.

Dès l'immédiat après-guerre, paraissent des annonces pour toutes sortes d'instituts promettant de former au métier d'artiste et, surtout, d'ouvrir à la carrière de vedette [ill. 3]. En 1921, après avoir constaté que l'enseignement dispensé par ces établissements « ne sert pas à grand-chose »³², Lucien Doublon est assailli de lettres qui le décident à visiter certaines écoles. Il publie alors des articles très élogieux sur deux cours³³ [ill. 5]. Deux ans plus tard cependant, le secrétaire général du Syndicat des



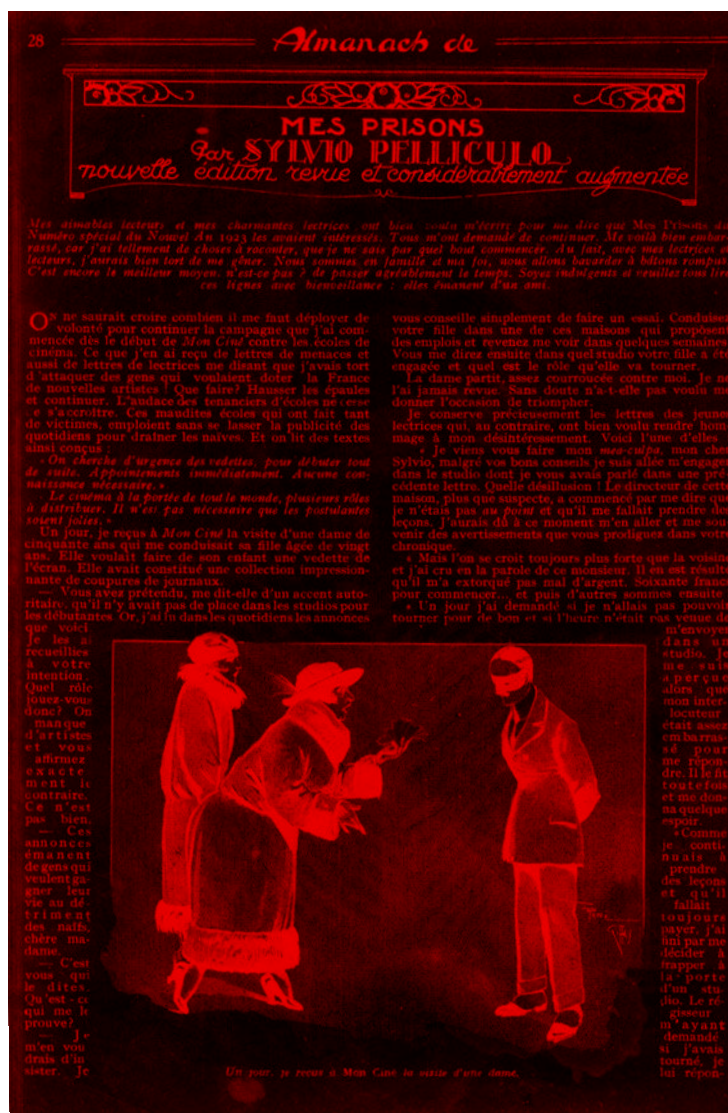
Ill. 3 – Publicité pour une école de cinéma parue dans *Cinémagazine*, n° 22, 2 juin 1922.

32. Lucien Doublon, « Un Conservatoire du Cinéma », *Cinémagazine*, n° 6, 25 février 1921, p. 25.

33. Lucien Doublon, « Un Studio-École à Paris », *Cinémagazine*, n° 10, 25 mars 1921, pp. 25-26 et « Studio », *Cinémagazine*, n° 15, 29 avril 1921, p. 20.

directeurs de cinéma et des Amis du cinéma est revenu de son enthousiasme et déclare : « Je crois de mon devoir aujourd'hui de faire la guerre à ces fâcheuses institutions qui ne constituent, il faut bien le dire, que de vulgaires, de très vulgaires affaires d'escroqueries. »³⁴

Cette guerre, Sylvio Pelliculo, chargé du courrier des lecteurs de *Mon Ciné*, la mène dès les débuts du journal avec acharnement, malgré des « lettres de menaces »³⁵ et le mécontentement de nombreux correspondants [ill. 4]. *Mon Ciné* apparaît d'ailleurs dans les mains des protagonistes au début d'un petit film visant à dénoncer ces « officines ». *Voulez-vous faire du cinéma?* (1925, Pierre Ramelot et René Alinat, édition Équitable-Film) met en scène les pitoyables leçons du Professeur Bélyris, interprété par Émile Saint-Ober³⁶. Sur les murs de la classe, des photographies d'artistes, des affirmations prétentieuses (« Toutes les Grandes Vedettes



Ill. 4 – Sylvio Pelliculo, « Mes prisons », *Almanach de Mon Ciné*, 1924.

34. Lucien Doublon, « Avertissement aux futurs artistes de cinéma! », *Cinémagazine*, n° 13, 30 mars 1923, p. 540.

35. Sylvio Pelliculo, « Mes prisons », *Almanach de Mon Ciné*, 1924, p. 28. Sur l'attitude différente de *Cinémagazine* et *Mon Ciné* face à la cinémanie, voir Émilie Charpentier, *op. cit.*, pp. 157-163.

36. Notons que Pierre Ramelot est le fondateur du Club de l'Écran (1928-1932). Sylvio Pelliculo a publié une adaptation de cette comédie dans *le Film complet* (n° 144, 7 juin 1925). Aucun élément ne permet d'établir que *Mon Ciné* ait investi dans la production du film. Sa présence dans ce dernier tendrait ainsi à montrer combien le magazine faisait alors figure de fer de lance dans le combat contre la cinémanie.



Au Studio-École "Marquissette" on répète une scène.

Un Studio-École à Paris

Mon article sur un Conservatoire du cinéma m'a valu une avalanche de lettres plus ébouriffantes les unes que les autres. C'est ainsi que, parmi l'une d'elles, j'ai appris qu'un ancien chauffeur de taxi donne des leçons particulières de cinéma et qu'un institut cinégraphique — ayant sa propre maison d'édition !!! — existe, dont les élèves peuvent fort bien apprendre à se mouvoir dans le champ, en prenant des leçons... par correspondance !!! Parfaitement.

Heureusement que dans tout ce fatras de papiers et de réclames, j'ai découvert quelque chose qui sort de la banalité : il s'agit d'un petit institut de rien du tout, mais qui est tenu par un homme d'expérience, et vraiment du métier, un homme que j'ai vu depuis toujours dans le cinéma. Il

a bien voulu m'inviter à aller voir sa façon de procéder et je me suis rendu chez lui, aux « Films Marquissette » où j'ai été fortement intéressé par ce que j'ai vu au point que je me suis presque réconcilié avec les professeurs de ciné en chambre.

5, rue Laffitte, il est 4 heures. Au premier étage d'une grande maison triste, quoique proche des boulevards, je vais voir le studio-école.

Marquissette est là qui apprend à un groupe de jeunes filles l'art du maquillage. Ce n'est pas du chiqué : on les

maquille sérieusement, en faisant à chacune d'elles l'explication du coup de crayon plus prononcé ou la valeur du fond de teint.

Au fond, un opérateur prépare son appareil et charge ses boîtes. Je suis arrivé à point, au moment où l'on



HELENE WAGNIER



LOUISE NEGRE



DANIA INGER

Cinémagazine 26

va tourner une petite scène sans grande importance, mais qui servira de démonstration aux élèves.



AGNÈS WALY

Pendant ce temps, le metteur en scène m'explique avec une grande simplicité son système encore plus simple.

Un ou une élève vient se présenter : « Monsieur, je voudrais faire du cinéma. »

— Parfait. Mais, en conscience, croyez-vous que vous ayez des aptitudes et que vous soyez vraiment ou suffisamment photogénique ?

D'ailleurs, vous pouvez vous en rendre compte vous-même. Comme un photographe vous ferait une douzaine de cartes-albums, je vais vous cinématographier, vous paieriez le prix de la pellicule, tirage et développement, et vous pourriez juger vous-même si, vraiment, votre visage sera mis en valeur par l'écran.

L'intéressé est donc son propre juge et si vraiment cette personne a la physionomie intéressante pour le ciné, à cette seule condition, je consens à lui donner les premières notions qui l'aideront à se débrouiller dans l'art muet.

J'ajoute que les élèves que j'ai sont peu nombreux, malgré l'insistance de quelques-uns, notamment, qui persistent à vouloir se trouver vraiment photogéniques.

Mais la conversation est interrompue et l'on m'invite à faire la critique du jeu des futurs artistes.

Mlle Hélène Wagnier, une femme toute blonde, joue la comédie comme il sied à une débutante, mais elle fera mieux, c'est certain.



OLGA CHEVALIER

Mlle Louise Régis a un visage qui plaît, très mobile, et qu'elle sait rendre expressif. Ses yeux lui seront d'une grande utilité, car elle sait en jouer admirablement. Elle a l'étoffe d'une artiste.

Mlle Dania Inger, une danoise, est une débutante aussi, mais elle sera quelque chose, à cause surtout de son naturel.

Mlle Agnès Waly est un boute-en-train : excellente recrue pour les comédies gaies.

Mlle Olga Chevalier a un jeu naturel. Elle le sait, mais n'en abuse pas.

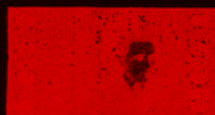
M. Henri Brocco — le frère du champion cycliste — sera, sinon une vedette, du moins un artiste consciencieux.

Et je suis parti de chez Marquisette en emportant l'impression qu'il y a quelque chose de nouveau dans l'enseignement du cinéma. Cela seul ferait que je ne regrette pas mon déplacement.

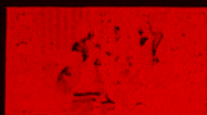
LUCIEN DOUBLON.



LE PROFESSEUR "MARQUINETTE"



HENRI BROCCO



UNE SCÈNE D'ENSEMBLE

ont tourné ici ») et le tarif des cours (100 francs le premier mois³⁷, 75 francs à partir du deuxième et 225 francs pour un forfait de trois). Toujours affable et souriant, le professeur est accompagné d'un opérateur de mauvaise humeur et fait face à un groupe d'une douzaine d'élèves, surtout des jeunes gens (dont une majorité de jeunes filles) à l'allure modeste, attentifs et anxieux pour la plupart, quelques-uns profitant néanmoins du cours pour flirter. On retrouve au passage quelques types bien connus de cinéma-boules, comme le fils dont la mère vient vanter les mérites. Les prestations sont ridicules, mettant en cause la pertinence de l'enseignement, la compétence de l'opérateur (dont le montage suggère que nous voyons à certains moments les plans flous et mal cadrés), et enfin le devenir des élèves. « Serions-nous chez les fous ? » s'interrogent les réalisateurs, qui entendent ainsi dessiller les yeux de tous ceux que tenterait l'aventure.

La grande presse s'empare à son tour du sujet, à la suite de scandales conduisant à l'intervention des autorités publiques. En 1926, un grand quotidien annonce qu'« on a fini par tuer ces entreprises qui spéculaient, avec trop de profit sur la naïveté publique »³⁸, le même journal reconnaissant pourtant quelques années plus tard que ces établissements n'ont pas disparu³⁹. Dans ses mémoires, Fernand Trignol raconte pour sa part comment un confrère régisseur monta une « école » destinée à lui fournir de la figuration gratuite au début des années 1930, ce qui le conduisit à être convoqué par les Renseignements généraux⁴⁰. Les échos sur ces institutions malhonnêtes n'en tendent pas moins alors à disparaître, tandis que sont créées d'autres écoles jugées plus respectables.

Au milieu des années 1920, Gaston Jacquet considère qu'« il n'y a pas d'école de Cinéma honnête, mis à part le cours de notre grande camarade Renée Carl. »⁴¹ Cette dernière a en effet animé au cours de la décennie une « Académie du Cinéma » à laquelle elle a apporté son crédit d'actrice expérimentée. En 1925, alors que le débat bat son plein, Paul de la Borie reconnaît l'utilité d'une école, mais affirme que celle-ci « doit être dirigée par un cinématographeur d'une honorabilité et d'une compétence indiscutables. »⁴² En 1931, Maxudian fonde une « Université cinématographique » très bien accueillie par la presse. Assisté notamment du réalisateur Roger Lion, il entreprend d'y donner « des cours de diction, de mise en scène, de chant, de maquillage et de radiophonie »⁴³. Venu comme tant d'autres du théâtre et spécialisé, au cinéma, dans les seconds rôles, Maxudian explique ses motivations : former la « figuration intelligente » aux conditions nouvelles créées par le parlant et asséner un coup fatal aux pseudo-écoles de cinéma :

37. Soit près de 80 euros 2010 selon les tables de conversion de l'Insee et plus du cinquième du salaire mensuel moyen d'un ouvrier en 1925 (environ 487 francs d'après Thomas Piketty, *les Hauts Revenus en France au XX^e siècle : inégalités et redistribution, 1901-1998*, Paris, Grasset, 2001, 807 p., données mises en ligne sur www.jourdan.ens.fr/piketty). À titre de comparaison, *Mon Ciné* coûte alors 0,45 francs. Certaines sources avancent pour de tels cours des tarifs encore plus élevés.

38. « Les premières de l'écran », *JNL*, 31 décembre 1926, BnF-ASP, fonds Rondel, Rk 616.

39. Jean Chataigner, « Les Écoles de Cinéma », *JNL*, 18 avril 1930, BnF-ASP, fonds Rondel, Rk 616.

40. Fernand Trignol, *Pantruche ou les mémoires d'un truand*, Paris, éditions Fournier, 1946, pp. 128-130.

41. Gaston Jacquet, dans René Ginot et Marcel E. Francher, *op. cit.*, p. 80.

42. Paul de la Borie, « Les Écoles de cinéma », *Cinémagazine*, n° 3, 16 janvier 1925, pp. 123-124.

43. « La fondation d'une Université cinématographique », *Ciné-Miroir*, 3 avril 1931, p. 223.

Les petits rôles que nous leur procurerons sauront ce que c'est que parler devant le micro. Ils sauront se maquiller, monter à cheval, tenir une épée... Nous espérons ainsi réunir un noyau de figuration vraiment intelligente et capable de rivaliser avec cette merveilleuse figuration américaine où il semble que la moindre silhouette soit une composition de grande classe.

J'espère aussi porter un coup mortel aux innombrables cours pour apprentis-stars [...].⁴⁴

Un an plus tard, c'est au tour de Raymond Rognoni, sociétaire de la Comédie-Française et chevalier de la Légion d'honneur, de créer un « Cours d'Introduction au Cinéma » où il entend donner à ses élèves « un enseignement qui les destine spécialement au Cinéma. Pas de travail sur des tirades ou sur des scènes de théâtre mais des scénarios réels et ceci en collaboration avec notre confrère en microphone. »⁴⁵ Le directeur du poste parisien de Radio L.L. et un speaker sont chargés de « l'enseignement du micro », l'actrice Odette Talazac des cours de musique, le réalisateur Yvan Noé des cours de scénarios, trois autres professeurs enfin des cours de danse et de langues étrangères. L'audition des élèves de l'« Université Cinégraphique » de Roger Lion en 1934 laisse cependant perplexe, tout comme celle du « Conservatoire des Arts Cinématographiques » de Jean Chataigner en 1937, dont le jury est pourtant constitué de personnalités de l'industrie cinématographique (parmi lesquelles Germaine Dulac et Léonide Moguy) : les futurs acteurs de l'écran s'y présentent sur scène, interprétant divers extraits de pièces de théâtre⁴⁶.

Le passage au parlant brouille de fait, dans le domaine de l'interprétation, la frontière théorique entre la scène et l'écran. De nombreux cours de théâtre proposent désormais de former à l'une et à l'autre, à l'instar du cours René Simon. La nouveauté ne réside pas dans l'existence de transfuges : le théâtre était déjà le principal réservoir d'acteurs du cinéma à l'époque du muet. Elle est dans la reconnaissance de la proximité entre les deux arts de jouer. « Théâtre et cinéma sont choses différentes, lui dira-t-on [au comédien]. Il le sait. Il sait très bien aussi, mais il ne le répondra pas, qu'elles ne sont pas tellement différentes que cela »⁴⁷, écrivait dès 1926 Georges Saillard, habitué de la scène comme de l'écran⁴⁸. L'arrivée du parlant semble donc lever un tabou. Elle relance par là même la discussion sur la création d'un véritable conservatoire du cinéma, dont il s'agit de déterminer s'il doit ou non être intégré au Conservatoire national de musique et de déclamation⁴⁹, institution historiquement vouée à la formation des futurs comédiens de la Comédie-Française.

44. G. C., « Un Conservatoire de cinéma ? M. Maxudian nous dit... », *Ordre*, 13 juillet 1931, BnF-ASP, fonds Rondel, Rk 616.

45. Roger Audiet, « Le conservatoire du cinéma ouvre ses portes », *Cinémonde*, n° 185, 5 mai 1932, p. 368.

46. « À l'Université Cinégraphique », *l'Avant-Scène*, 2 juin 1934 et René Brest, « Hier soir on a découvert des étoiles... au Conservatoire des Arts Cinématographiques », *Paris-Midi*, 13 juillet 1937, BnF-ASP, fonds Rondel, Rk 616.

47. Georges Saillard, « Du Cinéma », *Bulletin de l'Union des artistes*, n° 5, juin 1926, p. 28.

48. Acteur de seconds rôles, Georges Saillard (1877-1967) était bien connu des spectateurs français à la fin des années 1920 pour son interprétation de Thénardier dans la version des *Misérables* réalisée par Henri Fescourt (1925, quatre épisodes). Il est par ailleurs l'oncle d'Annabella.

49. Devenu le Conservatoire national de musique et d'art dramatique en 1934, puis le Conservatoire national d'art dramatique en 1946 (après séparation d'avec la branche musicale), et enfin le Conservatoire national supérieur d'art dramatique (CNSAD).

Dès 1919, le député André Honnorat dépose une proposition de résolution invitant le gouvernement à créer, à l'Administration des Beaux-Arts, un Conservatoire national de la production cinématographique. L'année suivante, de Bersancourt, administrateur de la Compagnie Universelle Cinématographique s'inquiète de l'écho rencontré outre-Atlantique par les idées françaises. Benoît-Lévy lui répond : « je ne crois pas que les Américains trouvent moyen de réaliser pratiquement un Conservatoire, et je ne vois aucun inconvénient à ce qu'ils le réalisent avant nous. Nous profiterons de leurs expériences. »⁵⁰ Si les pouvoirs publics se désintéressent alors de la question, l'idée qu'un organisme officiel de formation des comédiens de l'écran est nécessaire ne disparaît pas pour autant.

Dans les années 1930, l'arrivée du parlant relance une fois de plus le débat. De nombreuses voix s'élèvent pour proposer l'ouverture d'une classe de cinéma au sein même du prestigieux Conservatoire. Ainsi Antoine défend-il à plusieurs reprises « la création d'un cours de cinéma [qui] compléterait heureusement l'éducation des élèves »⁵¹. Une éphémère « classe de maintien et de cinéma » semble d'ailleurs avoir été créée en 1934, confiée à Georges Wague. Quelques mois plus tard, un journaliste ironise : « Ayant nommé un mime [...] à ce poste, le Conservatoire doit en être encore au cinéma muet et c'est sans aucun doute pourquoi nous n'entendons plus parler de sa tardive innovation. »⁵² L'idée est d'ailleurs loin de faire l'unanimité. Certains ne voient pas l'utilité d'une formation spécifique. D'autres souhaiteraient un établissement qui « enseignerait avec des méthodes modernes, un art moderne : le cinéma, et seulement le cinéma. »⁵³ D'autres enfin s'opposent toujours à toute école, arguant que « la "figuration" est au cinéma le seul Conservatoire pratique et profitable »⁵⁴. La deuxième option semble un temps l'emporter avec la fondation du CATJC (Centre artistique et technique des jeunes du cinéma) à Nice en mars 1941, puis du CFCE (Centre de Formation du Comédien d'Écran) deux ans plus tard à Paris, sous la direction d'Henri Fescourt. Fin 1943, la première promotion du CFCE compte sept filles et sept garçons. Marcel L'Herbier assure la réalisation de leur bout d'essai qui fait office de diplôme. Subventionné par l'État, le CFCE ferme cependant un an après la Libération, en raison principalement de restrictions budgétaires.

Dans les faits, la formation la plus courante au métier d'acteur de cinéma est finalement restée, en France, le théâtre. Celui-ci n'ouvre pas toujours, pour autant, les portes des studios et les aspirant-artistes continuent d'emprunter d'autres voies.

50. La proposition d'André Honnorat, ainsi que la correspondance entre de Bersancourt et Benoît-Lévy, sont conservées au département des Arts du spectacle de la BnF, fonds Rondel, Rk 616.

51. Antoine, « Et la classe de cinéma du Conservatoire? », *JNL*, 3 juillet 1936, BnF-ASP, fonds Rondel, Rk 616.

52. J.-P. L., « Le cinéma au Conservatoire. Toujours le Pierrot de Molière », *Ciné-Comœdia*, BnF-ASP, fonds Rondel, Rk 616.

53. C. Delpuech, « Il faut créer un Conservatoire du cinéma », *le Petit Journal*, 26 novembre 1938, BnF-ASP, fonds Rondel, Rk 616.

54. J.-H. Blanchon, « Un conservatoire de l'écran? Grave question! », *op. cit.*

Sur le terrain : intermédiaires et voies d'accès aux studios

Censées aider au placement des acteurs et des figurants, les agences artistiques sont confrontées aux méthodes de recrutement opaques de nombreux régisseurs, tandis qu'au moyen d'une recommandation ou d'un bout d'essai, certains espèrent attirer d'emblée l'attention du réalisateur ou du producteur.

Suivant les conseils des journaux, les candidats débutants peuvent commencer par faire de la figuration dans l'espoir d'accéder progressivement à de vrais rôles. C'est la fonction des agences artistiques que de fournir au régisseur le personnel nécessaire à l'interprétation d'un film, tout particulièrement les figurants et les petits rôles pendant l'entre-deux-guerres. Pour les comédiens plus importants, les agents semblent moins présents. Dans l'annuaire professionnel *le Tout Cinéma*, les artistes renommés continuent ainsi dans leur très grande majorité de donner leur adresse personnelle afin d'être directement contactés. Il est vrai qu'au théâtre, l'*impresario* avait surtout pour tâche d'organiser les tournées hors de la capitale, un mode de représentation qui n'existe pas au cinéma. Le *manager* (suivant un anglicisme probablement mis à la mode par Hollywood) ou agent (suivant un terme plus générique), défini comme une personne gérant les intérêts de quelques vedettes particulières, est une figure peu présente dans le cinéma français de la période, quoiqu'elle tende à se développer à la fin des années 1930⁵⁵.

Néanmoins, le nombre des agences artistiques s'accroît considérablement au cours de la période. Si *le Tout Cinéma* n'en recense que vingt-neuf en 1925, il en compte soixante-dix-neuf dix ans plus tard. Certes, ces listes ne sont pas exhaustives, elles ne sont pas toujours rigoureusement mises à jour et l'on y trouve enfin quelques entreprises qui n'y ont pas leur place. L'augmentation est cependant suffisamment importante pour être significative. Ces établissements viennent manifestement du monde du théâtre⁵⁶, certains proposant d'ailleurs des artistes pour les attractions dans les salles. À travers les publicités, on comprend que la figuration et les petits rôles occupent une grande part de leur activité.

En 1925, le Préfet de Police de Paris édite une nouvelle circulaire réglant les tarifs des droits des agences de placement, texte qui vise à protéger les artistes⁵⁷. La question des agences, de leur existence et de leurs éventuels abus, préoccupe du reste beaucoup les syndicats. Un service paritaire gratuit de placement du spectacle existe durant la période, dont la Fédération Nationale du Spectacle ne cesse de déplorer l'inactivité dans le domaine du cinéma⁵⁸. En ce qui concerne les figurants, les

55. À titre indicatif, c'est seulement à partir de l'édition 1934-1935 du *Tout Cinéma* que l'on voit apparaître sous les photographies de quelques artistes la mention d'un « manager exclusif », mention qui disparaît le plus souvent l'année suivante (ce qui ne signifie pas que le contrat n'ait plus cours). Certaines des grandes agences de la fin des années 1940 ont par ailleurs été créées dans le courant de la décennie précédente. À Hollywood, le rôle des agents émerge à la fin des années 1920 et s'affirme dans les années 1930 (voir Tom Kemper, *Hidden talent. The emergence of Hollywood agents*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2010, 293 p.).

56. Quelques rares sociétés, dont le nom signale une spécialisation dans le cinéma, apparaissent cependant dès 1928, telles que l'Omnium cinématographique (en 1928) ou l'Agence cinématographique Carson (en 1929).

57. La circulaire fixe le pourcentage pouvant être prélevé par l'intermédiaire sur les salaires en fonction du montant de ces derniers. Au-delà de 3 000 francs par mois, 600 francs par semaine et 400 francs par cachet, ce pourcentage est libre.

58. La situation change radicalement à partir de 1938, sans que nous ayons encore pu identifier les raisons de ce retournement.

Ill. 6 – Dessins d'Albert Dubout illustrant un article de Josette Clotis, « 2 jours de figuration », *Cinémonde*, n° 234, 13 avril 1933.



responsables de cette situation sont alors clairement montrés du doigt. Ce sont les « marchands d'hommes » dénoncés en 1928 par Robert Desnos dans *le Soir*⁵⁹ : les régisseurs.

Le scandale des écoles de cinéma bat encore son plein qu'un nouveau sujet d'indignation se fait jour, également lié au désir d'une multitude d'individus de devenir artiste de cinéma : l'exploitation des figurants. Les articles publiés par Desnos dans *le Soir* s'inscrivent en effet dans une vaste campagne menée par les syndicats et une partie de la presse, à partir de la fin des années 1920, contre les méthodes de recrutement et le traitement des figurants. Malgré des dénonciations répétées, la situation ne semble guère évoluer. En 1928, Desnos signale « la foire en plein vent des cafés des boulevards de Strasbourg et de Saint-Denis »⁶⁰, quartier des spectacles où les artistes ont l'habitude de se retrouver en attendant un engagement ; en 1937, le président de la commission paritaire de l'agence officielle du spectacle indique que le recrutement des figurants s'opère toujours « sur la voie publique, notamment sur les

59. Voir les articles reproduits dans Robert Desnos, *les Rayons et les ombres. Cinéma*, Paris, Gallimard, 1992.

60. Robert Desnos, « La corporation désorganisée des figurants », *le Soir*, 2 août 1928, reproduit dans *ibid.*, p. 149.



boulevards aux environs de certains cafés, recrutement qui prend le caractère de racolage et qui s'exerce au mépris des lois et règlements sur le placement.»⁶¹

L'affluence de volontaires incite beaucoup de régisseurs à se passer des agences de placement. Or ce mode de recrutement fragilise extrêmement les figurants, dont presse et syndicats prennent la défense. Par-delà son rôle complexe et essentiel dans la réalisation des films, le régisseur est ainsi présenté par certains journalistes comme un véritable despote, « grand maître sur les détails, la couleur de la nappe et le seau à champagne, sur la figuration mobile et immobile, les objets et les hommes. »⁶² [ill. 6]. Il pâtit d'une image particulièrement négative dès qu'est abordé le problème de la figuration⁶³. Les régisseurs spécialisés dans ce domaine (les chefs de figuration ou « chefs de frime ») sont dénoncés pour leurs pratiques frauduleuses, allant du gonflement du nombre d'engagements à la rétention sur les cachets. Évoquant son travail à Joinville dans les années 1930, Fernand Trignol confirme cette représentation d'une profession crapuleuse :

J'étais chef de figuration spéciale, c'est-à-dire que je recrutais les romanichels, les Chinois, les nègres, les sidis marocains, les gonzesses de tapin, les barbeaux outranciers, etc.

À cette époque les chefs de frime étaient de véritables caïds. Nous touchions un blot des producteurs et nous casquions ce que nous voulions.

[...] Aujourd'hui ces pratiques ne se font plus. Les chefs de figuration sont devenus des régisseurs payés à la semaine et les figurants touchent intégralement leurs cachets.⁶⁴

Nuançant ce portrait à charge, Trignol justifie cependant le recrutement des figurants dans la rue plutôt que dans les bureaux et agences de placement :

C'est la seule façon de prendre l'ambiance, l'atmosphère et la vérité. Si vous engagez des figurants de métier, ils vous arrivent avec des foulards rouges, des gaufres cassées comme les macs du théâtre de Belleville en 1904.⁶⁵

Quoi qu'il en soit, pour tous ceux qui rêvent d'être artiste, devenir « figurant de métier » est alors considéré comme un échec patent. Bénéficiaire d'une recommandation ou passer un bout d'essai paraît à beaucoup le moyen d'éviter cet écueil et de parvenir plus vite au premier plan. Certains aspirant-artistes n'hésitent pas à demander aux professionnels leur soutien. Il est vrai que c'est grâce à l'appui de

61. Procès-verbal de la séance du 18 mars 1937 de la commission paritaire de l'Agence Officielle du Spectacle, archives départementales de la Seine-Saint-Denis, fonds de la Fédération nationale des Spectacles, 65 J 318.

62. Josette Clotis, « 2 jours de figuration », *Cinémonde*, n° 234, 13 avril 1933 (article illustré par Dubout), p. 321. La mise sur le même plan des objets et des hommes est éloquente.

63. Certains articles proposent une vision plus positive du métier, en choisissant d'en aborder justement d'autres aspects. Voir par exemple Jacqueline Lenoir, « Le régisseur », *Cinémonde*, n° 291, 18 mai 1934, p. 401.

64. Fernand Trignol, *op. cit.*, pp. 109-110.

65. *Ibid.*, pp. 130-131.

personnalités introduites dans le monde des studios que quelques « créatures d'écran » ont pu faire leurs débuts – souvent modestes – devant la caméra. C'est le cas par exemple d'Annabella, présentée par l'écrivain T'Serstevens (un ami de son père) à Abel Gance préparant *Napoléon*. Ces recommandations font l'objet de vives dénunciations, surtout quand elles concernent une jeune femme dont un riche commanditaire, épris, entend faire une star du jour au lendemain. Elles n'en entretiennent pas

moins le fantasme que le cinéma est un monde d'opportunités où il est possible de réussir en partant de rien.

Avant d'être engagée, Annabella dut passer un bout d'essai, rituel essentiellement réservé aux débutants ou destiné à mettre au point un personnage (costume, maquillage, expressions). Contrôlé par le réalisateur ou le producteur, ce bout de film est censé renseigner sur les qualités photogéniques et le potentiel artistique d'un nouveau venu. Plusieurs concours organisés par *Cinémagazine* dans les années 1920 promettent d'ailleurs aux candidats retenus un bout d'essai, réalisé et jugé par des personnalités du monde cinématographique [ill. 7]. En 1926, Germaine Dulac filme par exemple toute une journée durant les quarante-huit concurrentes d'un « concours d'ingénues » dont aucune, pas même la principale lauréate, n'a cependant réussi à faire carrière dans le métier⁶⁶. Utile pour pénétrer dans les studios, nulle recommandation ou concours ne peut donc garantir le succès, pas plus que ce bout d'essai grâce auquel certains espèrent



Ill. 7- Concours de « Jeunes Premiers et Jeunes Premières » dans *Cinémagazine*, n° 52, 26 décembre 1924.

66. Voir M. P., « Notre Concours d'Ingénues », *Cinémagazine*, n° 46, 19 novembre 1926, p. 402.

trouver la perle rare. Tous ces dispositifs n'en entretiennent pas moins le mythe – essentiel à l'industrie du rêve qu'est (aussi) le cinéma – d'un « déjà-là » qu'il suffirait de découvrir ou, plutôt, de révéler à l'écran.

L'attrait considérable exercé par les artistes de cinéma dans la France de l'entre-deux-guerres suscite donc une réflexion sur les moyens de débiter et de faire carrière à l'écran. Malgré de nombreux discours sur l'originalité du métier et la nécessité de mettre en place une formation professionnelle pour l'exercer, les voies qui mènent à la réussite – sans même se limiter à celle des vedettes – continuent d'apparaître comme un mystérieux jeu de la vocation et du hasard où intervient quelque part, à des degrés divers, le talent. Au cours de la dernière décennie du muet, alors que se développe et s'organise la cinéphilie, il s'agit à la fois de faire reconnaître l'existence d'un métier (discours sur les compétences, la pénibilité, les contraintes liées à l'exercice de ce dernier) et sa spécificité (affirmation de la distinction absolue entre le jeu cinématographique et le jeu théâtral). Pourtant, s'il existe bien dès cette époque quelques artistes qui ont directement débuté à l'écran (Suzy Vernon et Albert Préjean pour ne citer que deux exemples), l'immense majorité des acteurs de cinéma vient du théâtre, où ils continuent d'ailleurs pour la plupart d'exercer. En dépit de l'hostilité de nombreux cinéphiles, la scène apparaît donc, dans les faits, comme la meilleure voie d'accès au studio, les deux univers demeurant étroitement liés. Ceci explique la prédominance d'une unique association professionnelle, l'Union des artistes, dont la philosophie d'action – l'unionisme – repose sur la conviction que le métier d'artiste interprète est un et indivisible, par-delà les divers modes d'expression et de production qu'il est amené à emprunter.

Dans ce contexte, l'arrivée du parlant a surtout permis de lever un tabou, en rendant davantage admissible la proximité entre la scène et l'écran. Certes, les tenants de la spécificité absolue du jeu cinématographique n'ont pas disparu et l'on continue à rechercher d'authentiques débutants, sans aucune expérience des planches. L'idée s'impose pourtant peu à peu que les différences entre chaque type de jeu n'impliquent pas pour autant une distinction radicale entre les deux métiers, réunis au sein d'une seule et même profession. De cette interpénétration – jamais démentie depuis – il n'en résulte pas moins que la spécificité de l'acteur de cinéma est demeurée mal établie en France, où elle est sans cesse proclamée mais toujours remise en question. Au demeurant, leur formation théâtrale n'a pas empêché certains acteurs de développer une manière de jouer propre au septième art. Jean Gabin vient ainsi du music-hall, dont l'empreinte est d'ailleurs très forte dans ses premiers films. Son intelligence du cinéma le conduisit cependant à modifier profondément son jeu face à la caméra et à s'inventer littéralement à l'écran pour devenir une authentique vedette *cinématographique*, une « star », la plus grande star masculine du cinéma français d'avant-guerre.